

# LENGUAJE RETÓRICO, RETÓRICA DEL LENGUAJE

PERE SALABERT

## I

En la retórica clásica,<sup>1</sup> en la parte destinada al orden o disposición, los antiguos preceptuaban para el discurso hasta siete partes, reductibles en última instancia a cuatro o incluso a tres. En cualquier caso, la primera parte, el *exordio*, consistía en entrar en materia buscando la «benevolencia» del oyente: una disposición abierta y receptiva que aseguraría así una mejor y más efectiva asimilación del producto discursivo.

Así, el exordio podía intentar atraer la atención de manera sutil y pausada, como quien se complace en girar alrededor de su objetivo observándolo antes de *acometer*. Pero también podía *embestir* —para usar aquí un término taurino— sin ningún tipo de preámbulo. Es por ello que acometer y embestir sólo pueden ser sinónimos hasta cierto punto: su diferencia estriba precisamente en el hecho de que la acometida supone, al contrario que embestir, una precaución o una astucia previa.

Para establecer un paralelismo ejemplificador podríamos decir que la primera forma sutil y lenta, viscosa incluso, de exordio responde a un modo oriental de aproximación, por curvas o de bies, mientras que el embestir de la segunda sugiere mejor las pautas occidentales de un comportamiento que suele exigir, en determinados casos, el «ir directamente al grano». Todo lo que de anguloso y brusco hay en nuestro modo cultural de hacer se vuelve sinuosidad e insinuación allí donde el hueco lingüístico del silencio es como la condición previa necesaria para el discursar, allí donde un gesto de retroceso precede siempre —y así anuncia— la intención de avanzar, orillando precisamente el vacío entre las cosas, de este modo subrayado... Llevando aún la distinción a otro nivel —igualmente

1. «Lenguaje retórico, retórica del lenguaje» es, con mínimas variaciones, transcripción de las notas para las dos primeras lecciones correspondientes al seminario *Imaginacions retòriques* impartido por el autor en la Universidad Anthropol de Barcelona, octubre de 1984.

simplificador—, diríamos tal vez que en la diferenciación sexual la actitud que mejor responde a la necesidad o al deseo de lo que en catalán conocemos como «*tirar pel dret*» (cuyo equivalente castellano viene a ser «echar por el atajo») es la que corresponde al hombre. La que se demora en preludios o en circunloquios corresponde, en cambio, a la mujer.

Exordio untuoso, de persuasión lenta en la feminidad, o directamente violador en la masculinidad, ambas vías tienen para la técnica retórica la función de *apresar* al oyente en la tupida red del lenguaje. Una red que como tela de araña enreda y atrapa a quien cae en ella. Su función, entonces (la del oyente convertido en «pieza» de caza para el lenguaje), consiste probablemente en desgarrar y atravesar la malla para acceder al sentido que su propia existencia deja suponer como un detrás liberador. (Aunque ese «detrás», de resonancias míticas, constantemente diferido por las palabras, nos obligue a admitir finalmente la red como única posibilidad de sentido... Ya veremos más adelante.)

## II

Ahora bien, si he de puntualizar explicitando mi actitud, diré que frente al exordio «por insinuación», femenino y seductor, me inclino en general por el «ex abrupto» masculino, consistente en violar al oyente —en su sentido figurado, por cierto— con una definición de entrada. Tal definición sería en cierto modo un comienzo del discurso por el final para verificar después, en un trayecto a contrapelo, su pertinencia o su verdad. Y eso, de manera semejante a como procede Lysias hablando del amor en el *Fedro* platónico, de quien Sócrates dice que parte no del comienzo, *sino del final*, «como si remontara la corriente del discurso nadando de espaldas, y que empieza por donde acabaría un amante hablando a su amada» (*Fedro*/263c-264b).

Pero es que la definición por toda entrada cumple el oficio de empujar al oyente —o al lector, en su caso— al campo de mi interés (que ha de ser el suyo) sin necesidad de sugerencias o invitaciones previas. Más, aún. Con la definición como embestida sin preámbulos, me libero de una cierta inquietud que experimentaría en el exordio por insinuación... Angustia de un posible no saber demorándose en el lenguaje, en las palabras: en ese camino circular o espiral —para emplear el viejo símil— que el insecto traza volando alrededor de la llama antes de quemarse en ella (¿No es en el fondo un simple recurso retórico, metáfora verosímil aunque injusta o inexacta, pedir que el discurso esté constituido *orgánicamente*, como un ser vivo, «con un cuerpo que le sea propio, una cabeza y unos pies, una zona media y sus extremidades, bien proporcionadas las partes entre sí y con el conjunto? [*Fedro*/264b-264e]). Y así me libero de mi inquietud o mi zozobra objetivando de una vez lo único que posiblemente sé: la conclusión final. *Cierro* de entrada (cerrar, aquí, en su doble acepción: cegar y embestir) para practicar más tarde el rodeo seductor de lo que —ahora sí— ha pasado a ser mi objeto, eso echado-fuera: la definición.

Dicho aún de otro modo: frente a este túnel de un discurso todavía no proferido, por venir, tomo la decisión de cegar su entrada para averiguar después, dando un rodeo, qué era lo que su interior me reservaba. Este tipo de argucia —si puede

considerarse como tal— tiene cuando menos la ventaja de no hacer de mí algo que considero desprovisto de toda verosimilitud: el sumo hacedor de un discursar que se presentaría entonces como procedente de un saber inconsútil y sin fisuras, desplegándose con la matemática exactitud y el ceremonial de lo bien previsto por conocido. Por el contrario, ese proceder me convierte en simple oficiante de un ritual móvil, no fijado, una parte de cuyas acciones o gestos ha de ser inventada o descubierta en cada celebración. (Y no olvidemos que el ritual, a diferencia de la ceremonia teatral, no permite el distanciamiento ni la *espectación*: sólo participantes.) Porque un saber sin grietas constituido en apariencia antes del discurso en el que es *objetivado* —puesto fuera, expresado— no existe. Existe sólo esta discontinuidad de los gestos y las palabras para un ritual «discursador» nunca fijado, necesitado cada vez, pues, de revisión. Palabras y gestos sólo son para quien habla el almacén deteriorado, todo desperfectos, de un discurso por venir que luego se reduce siempre —lo sabemos bien— a la provisionalidad de un remiendo más o menos hábil, más o menos sutil.

### III

Haciendo ahora un ligero viraje, fijémonos de qué modo mientras hablo no sólo soy consciente de lo que digo, sino también de *cómo* lo digo. Manera, este cómo, que redundan necesariamente en el sentido de mi decir. He expresado también, hace un momento, mi preferencia por el arrebató cegador del comienzo —por un exordio en exabrupto, en términos canónicos— frente a la morosidad insinuadora y al rodeo. Pero al exponer mi adhesión a una de las dos vías ya me deslizo, como quien no quiere aunque desea, por la otra. Declarando que iré al grano giro a su alrededor en consideraciones y preámbulos que no hacen más que preparar (no sé si de un modo atractivo, como debiera) el exabrupto violador que sin embargo no acaba de llegar. Y es que la voluntad de sentido, frágil de por sí, se hace desmoronadiza ante la palabra; aspirar a la inmediatez de un cierto significado pasa siempre por la enojosa dilación —que es pasión y goce— del significante.

Al límite, resulta imposible decir «iré al grano» sin establecer con este simple enunciado una barrera distanciadora que me impide, precisamente, ir al grano. Y eso, que si vamos a mirar es también una forma de eufemismo (una figura retórica, al fin y al cabo), cuya función consiste en atemperar el arrebató de una definición por toda entrada, no hace más que establecer una demora, como un pre-exordio, si se quiere, retrasando así el acceso en la materia de la que debe tratarse en la primera lección de este seminario.

### IV

Pero es que por una parte, y puesto que hemos de hablar de retórica, nada nos impide mostrar el objeto de que se trata con el mismo discurso que intenta definirlo. Por otra parte, aún, es propio del lenguaje ejercer esta especie de atracción que tiraniza al hablante, haciéndolo discurrir por senderos sin marcar. Senderos no trazados son aquellos que no llevan a ninguna parte («camino de la madera»,

traducción algo más fiel del término *Holzwege* que da título al ensayo de Heidegger); caminos que nos depara el lenguaje, cuyo oficio consiste en servir de sinapismo revulsivo para la presencia del peligroso silencio, desbordante de sentidos, que en nosotros hay.

Abandonemos, pues, el intento de precisión y brevedad *objetiva* (el brusco exordio de la definición) que de ningún modo podría ocultar su relatividad, dejándonos involucrar, por esa atracción propia del lenguaje, en nuestro objeto. No es que haya que dejarse llevar por lo retórico; es que cualquier uso que hagamos del lenguaje (y es imposible alejarse de él *desubjetivizándolo*) impone ya su retoricidad.

Sea cual sea nuestro objeto de estudio, éste nos impone siempre una experiencia que en realidad es lo único de lo que nos está permitido hablar.<sup>2</sup> Si el objeto observado admite cualquier ley que queramos imponerle, desobedeciendo así toda legislación (Baudrillard), es porque en el fondo, estudiando el objeto, estudio sólo aquello que me es dado a conocer: la experiencia cambiante que su existencia objetual precipita en mí.

En este aspecto podríamos decir de entrada que el lenguaje no expresa ni encubre un sentido: lo hace de nuevo, *lo recrea desplazado*. La palabra es un instrumento no sólo de «reproducción», sino también y sobre todo de «producción». Pero este producir, que al fin y al cabo *representa*, no surge tanto de un referente al cual reenvía cuanto que lo crea, diciendo así su inanidad fuera del lenguaje. En el desplazamiento —freudiano o no, metonímico o metafórico, ya veremos más adelante— estriba la razón por la cual no es posible hablar de un discursar retórico o no retórico. Todo discurso es siempre, en mayor o menor medida, una retórica. No hay polaridad, solo gradación. Es cuestión de escala. Y salvo mal uso del lenguaje no decimos que un cuerpo tiene o no tiene temperatura. El concepto de frío o de caliente surge siempre con relación a unos grados más o menos: 36'5 o 37 de la escala Reaumur en el cuerpo humano. Ni siquiera el 0 o el 100 son ejemplo de frío o de calor, puesto que por debajo de 0 existen aún 273'16 grados hasta el 0 absoluto (este «absoluto» todavía relativo), mientras que por arriba de 100 hay un margen muchísimo mayor. Por otro lado, y si nos atenemos a la expresión de las temperaturas según los sistemas de medición, ¿cómo decir que algo es *realmente* frío, por la escala de Reaumur o la de Fahrenheit?, ¿o tal vez la de Kelvin, donde hay que sumar a los grados centígrados los 273'16 del 0 absoluto? ¿Tengo frío cuando estoy a los 35 grados Reaumur o a los 308'16 que corresponden a la escala Kelvin?...

Son los caminos no trazados del lenguaje lo que resulta fascinante en él. Cualquier palabra deja su estela, como un navío en el agua, pero sólo por un instante. Sin el discursar como emplasto reparador o sinapismo revulsivo, «adecuando» cualquier sentido, otro sentido primitivo y desconcertante, abismático y horrible, surgiría de mi yo abierto, *desatracado*, y se me desbordaría. *Recubriría mi única realidad en el lenguaje extrañándome así del mundo.*

2. *Vid.*, a este respecto, X. RUBERT DE VENTÓS, *De la modernidad*, Barcelona, 1980, pp. 32 ss.

Si antes no era posible establecer una polaridad con relación a la presencia o no de retoricidad en los lenguajes, tampoco aquí, ahora, hay disyuntiva: ¿dejarse o no dejarse seducir por el lenguaje? Si me «resisto» a él por su precariedad o su deterioro, inmediatamente cambia, se transforma, y me obliga a claudicar haciendo de mí un banco de pruebas para la diversidad de sus mutaciones.

Antonin Artaud, como todos saben, forcejea con el lenguaje ante un sentido que *no llega* o bien que *se le escapa*. Para él (léase *Le pèse-nerfs*) el «espíritu» reptante, se desliza y huye como la serpiente. El espíritu se desvanece, y con su desaparición un atentado se comete «a nuestras lenguas, dejándolas en suspenso. Yo soy —dice— quien mejor ha sentido el asombroso desbarajuste de la lengua en sus relaciones con el pensamiento». Es un desafío y una lucha, según Artaud, lo que se produce entre ambos: marcado por la violencia, el encuentro no puede acabar con la victoria para ningún bando. Sólo la malversación de fuerzas o el desgaste: «Yo soy quien conoce *los recodos de la pérdida*». En su deseo de fidelidad al pensamiento —que no difiere de la fidelidad a las palabras—, Artaud ve la diferencia o la demora del lenguaje («Las palabras a medio camino de la inteligencia», escribe).<sup>3</sup>

Faltándole el término justo, el lenguaje tampoco llega o bien se excede.

Hay aquí un ejemplo particularmente atractivo de lo que ya hemos empezado a ver. Las relaciones de mutua seducción entre el «espíritu» artaudiano y un lenguaje que se rebela no pueden dejar de ser funestas. Y es una historia que Anaïs Nin nos cuenta en su *Diario* de 1931-1934<sup>4</sup> la que corrobora esta idea, abundando en ella.

En el relato de Anaïs Artaud es invitado en cierta ocasión a la Sorbona (6 de abril de 1933) para dar una conferencia en la que debía exponer su tesis acerca de «El teatro y la peste».<sup>5</sup> Basándose quizá como punto de partida en una observación de San Agustín en *La ciudad de Dios*, y que él mismo cita en su conferencia, Artaud pretende establecer un paralelismo entre la situación creada por una epidemia de peste —la de 1347 en Florencia, la de 1502 en la provenza francesa, la de 1720 en Marsella— y los efectos catárticos del teatro: «Parece que por la peste, y colectivamente, un gigantesco absceso, tanto moral como social, llega a vaciarse; como la peste, el teatro está hecho para vaciar abscesos. (...) El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve con la muerte o la curación». Antes de llegar a estas palabras finales, sin embargo —y que según Anaïs Nin no tuvo ocasión de pronunciar—, Artaud se ve en la obligación de describir el mal *con todo lujo de detalles*, procediendo a establecer lo que la retórica clásica conoce con el nombre de *hipotiposis*: representación casi «pictórica» de acciones u objetos con rasgos tan atrayentes que el oyente puede llegar a una imagen mental tan nítida como a través de la visión. Es entonces cuando podemos considerar que la palabra *pinta*.

Hay que decir, pues, cómo se manifiesta y progresa la peste adueñándose del cuerpo de la víctima. Y es entonces cuando surge, en la descripción de Artaud, una larga relación de síntomas de la que ofreceré sólo una mínima muestra. Primero la

3. *Vid.*, para las citas entrecomilladas, A. ARTAUD, *Oeuvres complètes*, t. 1, Paris, 1976, ps. 99, 86.

4. Tomo 1 de la edición francesa de Stock para *Le livre de Poche*, Paris, 1969.

5. «Le théâtre et la peste», texto de la conferencia, en A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, 1964.

aparición de manchas rojas en la piel, virando al negro; después, la cabeza del apestado entra en ebullición y se le hincha desmesuradamente el cráneo, bajo cuyo peso el cuerpo cede y se desmorona; y la fatiga generalizada; y las moléculas que se escinden camino de la aniquilación total; y los humores enloquecidos; y los intestinos a punto de salir por entre los dientes; y la fiebre en continuo aumento; y los ojos: primero enrojecidos, luego incendiados y finalmente vidriosos; etcétera.

Con todo y la profusión de palabras e imágenes que utiliza para introducir a sus oyentes en el «cuadro» de muerte y desolación profunda que intenta transmitir (eficacia de la hipotiposis), Artaud siente sin embargo la cortedad del lenguaje. Y en determinado momento de su descripción (¿o de su pintura?) —seducido tal vez por sus propias imágenes—, experimenta *físicamente* y ante su auditorio los mismos síntomas que pinta con el lenguaje. Según Anaïs, «para ilustrar su conferencia representaba una agonía», y su cara aparece convulsa y los cabellos mojados por la transpiración. Se le dilatan las pupilas, los músculos se agarrotan, mientras trata de mantener la elasticidad de sus manos. El oyente convertido en espectador «siente» su garganta seca y ardiente, la fiebre y el sufrimiento: el fuego en las entrañas del cuerpo de Artaud gritando ahora en plena tortura, delirando. Artaud «vive» su texto. No es ya que nos hable de la peste: él mismo, apestado, sucumbe lentamente ante un auditorio que poco a poco, entre divertido y horrorizado —unos ostensivamente y otros con disimulo—, desaloja totalmente la sala. Artaud, víctima de un exceso de lenguaje —en modo alguno de la peste—, yace en el suelo aparentemente muerto. Siempre según Anaïs, en este punto se encuentran solos el conferenciante, ella misma y un pequeño grupo de amigos.

## VI

Desbordamiento por mutación lingüística, podríamos tal vez decir. Las palabras, *insuficientes*, se exceden y paradójicamente se desbordan por una afluencia tanto del gesto como de la acción: representación visual, en suma, del apestado. Ahora bien, ¿es esto un éxito o una derrota del lenguaje?

En la medida que el auditorio de la Sorbona accede a una representación «en vivo» de aquello que la peste depara a sus víctimas, el discurso artaudiano puede ser interpretado como un verdadero éxito. Después de todo, esto es lo que la hipotiposis pretende: *mostrar a la vista* en Cicerón,<sup>6</sup> *ilustrar con viveza* en Quintiliano,<sup>7</sup>

6. *De oratore*, III. LIII. 202.

7. *Institut. orat.*, IX. II. 40, VIII. III. 61-62. Un magnífico ejemplo de lenguaje «pictórico» por hipotiposis se encuentra en Shakespeare. La exuberancia de imágenes en el lenguaje del drama isabelino se debe en gran parte a la estructura de numerosos y rápidos cambios de escena en el espectáculo inglés de la época, y a la subsiguiente necesidad, por parte del autor, de «pintar» lingüísticamente para el público lo que los cambios reales de escenario o decorados no podían ofrecer. Así, en *King Lear*, la descripción que el ciego Gloucester escucha de boca de Edgar, intentando convencerle de que se hallan en los acantilados de Dover, es ya un auténtico «cuadro» en el que McLuhan reconoció la puesta en práctica con la palabra de una «perspectiva visual en tres dimensiones». Es gracias a este cuadro que Gloucester «ve» lo inexistente y trata de lanzarse al vacío, yendo a caer a los pies de Edgar, el loco fingido. Edgar ha dicho aquí lo que no es (el acantilado inexistente), siendo Gloucester quien expone efectivamente y ante el público lo que ya no es necesario decir: la realidad de su propia miseria.

representar pintando con el lenguaje. Y hasta tal punto debió ser nítida y viva la visión que parte del público, truncada la curiosidad por el temor, *salió huyendo*.

Derrota, pues, sí, como Anaïs refiere, Artaud no tuvo a nadie ante quien seguir hablando hasta llegar al núcleo —peste-teatro— de su discurso, que así quedó en suspenso. Y, sin embargo, a poco que busquemos, tampoco la razón de la derrota aparece clara. El público consiguió experimentar esa especie de sacudida del asombro y del temor (v. Aristóteles, *Poética*, 1449b), una sacudida que nos es dado sentir sólo en algunos rituales, ceremonias o espectáculos donde una lógica de lo creíble verosímil se mezcla extrañamente con lo distante e irracional. Así, conociendo a Artaud y su lucha por un lenguaje según él renovador, que aparecería bajo la «forma del *Hechizo*», el éxito de su discurso aparece ya de manera algo más nítida.

He aquí su «metafísica del lenguaje articulado»: «hacer que el lenguaje sirva para expresar aquello que generalmente no expresa es utilizarlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado. Consiste en devolverle *sus posibilidades de sacudimiento físico*». Artaud intenta situarse «en contra del lenguaje y de sus fuentes básicas, de tipo utilitario, podríamos decir *alimenticio*»...<sup>8</sup>

Decía que el lenguaje con relación al pensamiento (o el pensamiento con relación al lenguaje) o bien no llega o bien se excede. Pero este «exceso», entre retórico y poético en el caso que acabo de referir, no es fácil de ver como una simple derrota del pensar. Salvo, claro está, que aceptemos el término derrota en otra acepción que la de vencimiento o de ruina; en aquella igualmente correcta aunque tal vez menos usual de sendero o de camino: *derrotero*, en fin.<sup>9</sup> Y entonces sí. El lenguaje es, en su defecto o cortedad, el receptáculo vacío de lo real pensable: las palabras, a Artaud, se le quedan «a medio camino de la inteligencia». Como instrumento de contención o como vestimenta, pues, el lenguaje nos muestra la *figura* del cuerpo real que debería hallarse en su interior... *si no hubiera desertado*. Es en su vertiente de desmesura, por el contrario, que ese mismo vestido o ese recipiente se abre por sus costuras, revienta o se expande dilatado, perdiéndose así la forma exterior, figura de lo real que debía contener. «Sí, hay en algún lugar una falla —escribe H. Lefebvre—...: una fisura, un corte, una cesura... Esta separación distancia el pensamiento del ser, cosa que dificulta la definición de lo verdadero y lo falso».<sup>10</sup>

De este modo, mientras en el primer caso se da una ausencia de lo real «pensado», en el segundo se produce una saturación del instrumento del decir lingüístico, *derrotado* su objeto. El camino del lenguaje —su derrotero— se identifica aquí, por tanto, con aquel sendero no trazado, *Holzwege* de Heidegger, según decía antes. Senda que no lleva a ningún lado, salvo a la destrucción (como con la peste) o a la catarsis (como en el teatro).

8. *Le Théâtre et son double*, cit., p. 67. La cursiva es mía.

9. Si en Quintiliano, por ejemplo, hallamos la afirmación de que no hay una sola palabra que no tenga diversidad de sentidos (*Instit. orat.*, VII, IX. 1.), Leibniz advierte por su lado que las diferentes significaciones de una misma palabra suelen tener entre sí alguna afinidad (*Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, ed. de J. Echeverría, Madrid, 1983, p. 407). De ahí que el lenguaje como seducción o hechizo suponga siempre un derrotero, una vía, en cuyo recorrido el sujeto es desviado de su verdad y así vencido: *derrotado*.

10. *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, 1983, p. 21.

Ortega y Gasset formulaba ya para eso «dos leyes de apariencia antagónica que se cumplen en toda enunciación», a saber: que «*todo decir es deficiente*»; y su contraria: «*todo decir es exuberante*». Aunque «el cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con solo advertir que defecto y demasía van referidas formalmente, como a un nivel, al decir».<sup>11</sup> Referidas al decir, eso es: al lenguaje. No es que haya un pensamiento de naturaleza exuberante pero constreñido o limitado por la cortedad del vehículo lingüístico (o a la inversa); *lo que hay es la paradoja de la palabra que sin llegar a lo real «se pasa» dejándose atrás*.

En este aspecto —diría seguramente Baudrillard (si no lo ha dicho ya en algún lado)— lo hiperreal es el lenguaje. Pero esa hiperidad proviene del hecho de que lo real del mundo se consume en él (Merleau-Ponty), siendo entonces para nosotros, tal consumación, *consumición* de lo real que así desaparece.

¿Condición de existencia para la realidad?: el lenguaje, lugar de su desaparición o de su pérdida.

## VII

Ahora bien, ¿qué es aún esa contradicción de que nos habla Ortega, si no el simple efecto de una seducción desviadora del sujeto en y por el lenguaje? Y aun: ¿qué es la paradoja, sino una malversación que el significante lleva a cabo en lo *significable* que en el sujeto hay? (Por el contrario, y por el simple deseo de construir hipótesis: Si lo significable apareciera como al exterior o al margen del lenguaje, sin el significante que es envoltorio y compostura, resultaría para el sujeto tan desagradable, repulsivo y horrible como hallarse ante el propio cuerpo despellejado y refractario al tacto.)

Ser seducido (*se-ducere*) quiere decir ser desviado de la verdad (lo «real» de ese sujeto seducido); quiere decir, en cierto modo, ser engañado. ¿Por qué, desviado o engañado? Porque no existe seducción fuera de un alguien efectivamente seducido. La seducción, como el engaño, no se produce objetivamente, sino frente a las expectativas de un alguien con relación al lenguaje. Lo seductor no es, para Descombes, el acto en sí, sino el hecho de que tal acto se dirija a mí, me sea ofrendado como un espacio donde situarme reconociéndome en él. *Re-conociéndome*, eso es: identificándome con lo que de mí precisamente deseo, espero, presumo. Así, «es seductor ser seducido; por consiguiente, el *ser seducido* es lo seductor. En otros términos: la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra. La persona seducida halla en la otra aquello que la seduce, el único objeto de su fascinación, a saber: su propio ser hecho de hechizo y seducción, la *imagen amable de sí mismo*».<sup>12</sup>

Y aquí es donde parece surgir su diferencia —provisional o relativa— con respecto al engaño. Porque sólo conociéndome me siento defraudado o engañado. La sensación de engaño se produce al encontrarme de repente frente a lo que *efectivamente* soy sin los aderezos del deseo o la presunción. Sin serlo realmente, me sen-

11. «La reviviscencia de los cuadros», *Velázquez*, Madrid, 1968<sup>3</sup>, p. 73-74. La cursiva es mía.

12. *L'inconscient malgré lui*, Paris, 1977, p. 54.



tiría timado en el estrepitoso contacto conmigo mismo, con mi propio ser, ni atractivo ni seductor: lo real menos cortés que hay en mí. De ahí que lo que yo experimento como un engaño suponga siempre —como en el final de la seducción: aquí sí su reverso exacto— un *desengaño* de mí mismo.

Siendo la seducción un desvío, un derrotero en el que me pierdo, auténtico engaño, no lo experimento —al menos en el primer momento— como tal. Por el contrario, lo que sí experimentaría como engañoso es en realidad mi verdadero yo que reprimo en el re-presentar lingüístico: con el discursar. *Aunque no lo sea, lo que experimento como un engaño es únicamente el desengaño de mi yo real*. Es en la seducción donde hay mentira, donde existe desviación, y por consiguiente hay también en ella ese timo propiciado por mí y en el que, a diferencia del anterior, me complazco: *es mi imagen*, significante fraudulento de mi yo real indeseado.

No es el otro o el lenguaje lo que resulta seductor o auténticamente engañoso, sino la imagen de quien es seducido en el otro o en el lenguaje. Como en la vertiginosa carrera de Don Juan en pos de un sí mismo imaginario reflejado en las más diversas formas de feminidad, hay un acto narcisista en aquel que habla seducido por el lenguaje. Pero aún: la persona que habla *re-conociéndose* así en la palabra, es desviado de su verdad, es decir: desencaminado y llevado por otro derrotero. Y este derrotero es el de un sí mismo «bien compuesto», retóricamente figurado, en imagen. He aquí un caso, pues, como en el ejemplo de Artaud, de «exceso» de lenguaje: igual que las palabras en el discursar, los actos de amor son, para Don Juan, «estaciones efímeras hacia el imposible absoluto del sentido». ¿Imposible, ese sentido? No hay en Don Juan un deseo de guardar, de conservar, de atesorar, sino lo que constituye para Kristeva la «gloria del gasto, del despilfarro, componente maldito de la pérdida»...<sup>13</sup> ¿Pero cómo podría Don Juan guardar aquello que siendo seducido le sucede, si esa seducción comporta siempre para él la sensación (y no ya la simple existencia *efectiva* y emoliente) del engaño? ¿Cómo conservar, si el contacto con el cuerpo despellejado de su sí mismo —no por instantáneo menos efectivo— le desengaña volviendo al personaje a su verdadero camino, a su real paraje (por eso mismo indeseado)?

De la seducción, por consiguiente, no es su cara lo que impele a Don Juan a despilfarrar, a cambiar (yendo de una a otra mujer), sino el reverso en la sensación de engaño suponiendo, instantáneo casi, el desengaño de su ser real.

¿Será necesario precisar aún que el engaño se encuentra siempre, y *para el sujeto*, tanto fuera como dentro del lenguaje?

— Lo que es ajeno al significante, sin cosméticos ni aderezos, produce en mí por lo inesperado esa convicción de mentira que me hace sentir engañado, cuando en realidad —y nunca mejor dicho— esa sensación de timo es la única seguridad que se me ofrece acerca de lo real no imaginario, no re-presentado, *presente* en mí con toda la contundencia de una verdad que sin embargo ha de quedar escondida o soslayada por el lenguaje.

— Lo que hago dentro del lenguaje, en cambio, es experimentar lo real con las palabras, inferido por el significante. El discurso en su re-presentar se complace en mí exponiéndome imaginario, y esa imagen «no representable», para Descombes,

13. «Don Juan ou aimer pouvoir», *Histoires d'amour*, Paris, 1983, p. 197.

sólo en el fondo indeseada, auténticamente engañosa, es sentida por mí, paradójicamente, como lo real.

## VIII

No vayamos a creer precipitadamente, pues, que el exceso —y con él el despilfarro— traiga consigo un simple complacerse del sujeto hablante (o actuante) con las palabras (o los actos). Por el contrario, el exceso supone antes bien un cierto *repudio* o puesta al margen de sí mismo por parte del sujeto. Un *sí mismo*, éste, que el sujeto reprime/aleja de sí hablando, lo expulsa desviado, hecho imagen.

Por eso, en tal contradicción, el itinerario seductor de Don Juan resulta ejemplar. El proceso no es más que un continuo Hacer-Verificar-Deshacer-Reponer imagen: «*Uno para enamorarlas* [Hacer], *otro para conseguir las* [Verificar], *otro para abandonarlas* [Deshacer], dos para sustituirlas [Reponer]...». Imagen insegura y fluctuante en la que el sujeto se conoce pero engañado: por eso la desecha. Y lo lamentable del personaje es precisamente esto: que *conociéndose* en cada etapa amorosa (sintiéndose por tanto desengañado en su no aceptación de sí) no llega sin embargo a *re-conocerse*, no llega a percibir esa imagen amable de sí mismo en la seducción auténticamente engañadora, y por eso reconfortante —aunque sea sólo provisionalmente. Y es que la imagen devuelta por el otro «seducido» a Don Juan es *aún demasiado verdad*. Lo que el otro parece darle es justo aquello que sabiéndose no reconoce en cambio de sí mismo, desembocando por eso en un desengaño que resulta mejor borrar: «...y una hora para olvidarlas».

El acto realmente seductor, efectivamente engañador, no se encuentra, en la leyenda de Don Juan, en ninguna de sus conquistas. En cada una de ellas el personaje se encuentra con lo verdadero y por ello inesperado de sí. Por eso las rehúsa. Doña Inés es por el contrario, en el texto de Zorrilla, la única y real seducción, es decir, el auténtico engaño no experimentado como tal. Ahí Don Juan se empeña en reconocer la verdad en lo que sólo es imagen, ficción, y como Narciso sucumbe en ella.

Recapitemos antes brevemente, para continuar, una parte de lo dicho.

Hemos visto dos casos en cierto modo extremos de lenguaje desbordante. El primero por una reversión de lo verbal en actuado (hablaba antes de una «mutación» lingüística); el segundo, en cambio, por una repetición al infinito del mismo acto, que así se muestra en todo su atelaje de inutilidad obscena: *A la búsqueda de la verdad el sujeto la deja de lado tantas veces cuantas la encuentra, negándose a conocerla, cediendo finalmente ante lo engañador que re-conoce verdadero*.

La palabra —«representación» del mundo mediante un código fuerte, una convención legal— es sustituida en Artaud por una actuación aspirando a lo *presente* (no re-presentado) mediante la ilusión de la analogía o el parecido icónico. En Don Juan, por el contrario, no existe reversión lingüística; hay una retórica del comportamiento que puede ser estudiada como tal.

Ahora bien, veamos que la dilapidación lingüística proviene de o apunta a una seducción, siendo entonces la seducción ese punto en el que el sujeto es puesto en derrota y desviado. Pero la seducción implica también un narcisismo en la actitud

espejeante de quien habla en representación de sí mismo y con el lenguaje por pantalla. En otros términos: el tejido de las palabras aparece entonces como la delgada capa de agua donde el rostro de Narciso se refleja —en el mito— como «al otro lado», impidiendo así la deseada unión de un yo por conocer (¿el inconsciente freudiano?) con el yo imaginario reconocible. Lo cual nos da pie aún para pensar, adoptando como una perspectiva inversa, que el lenguaje *es el lugar donde se produce la escisión, que es al mismo tiempo constitución, del yo*.

De uno u otro modo, la palabra produce desdoblado, como el espejo, a aquel que habla, haciendo entonces de su imagen ese *fuera de sí* que es el yo (del sujeto) hablante en cuanto hablante. Así pues, diremos que el lenguaje es un espacio para el re-conocimiento del sujeto existente en él, *pero por su desfigura: re-presentado*. No es sólo su *figurar* —su apariencia en su fingimiento (*fingere*)— lo que en la red lingüística queda atrapado, sino esa desfigura del representar que no siempre le hace justicia (y cuando alguna justicia le hace es porque habiéndole engañado primero con ella inmediatamente le desengaña): Sabemos que el representar resulta, aun admitido por mí, invariablemente *impropio* al introducir esa distorsión del re en la pura presencia.

Lo que impide el desengaño de Don Juan frente a Doña Inés es la falsedad del re en su presencia.

## IX

De la seducción en el lenguaje (Artaud) nos hemos ido a la seducción en el amor (Don Juan). Pero no hay diferencia, puesto que lo que nos interesa de todo ello es el exceso retórico desviador, derrotero por donde el sujeto, seductor y seducido (productor y *producido*) a la vez, se adentra para perderse. Y se pierde en la medida que lo dicho por él no es ya lo deseable de sí —que atesora sin conocer—, sino lo indeseable que echa fuera y dilapida con un decir en el que se *re-conoce re-presentado*, es decir: *otro*.

No es necesario señalar que la seducción productora (o este producir de la seducción) coincide, al menos en este punto, con la base de donde parte Baudrillard para su teoría en este campo. La seducción, viene a decir, no es lo que se opone a la producción, sino lo que la desvía, como jugando con ella.<sup>14</sup> Es lógico, entonces, que el lenguaje como lugar de producción-seducción (desviación) del sujeto sea al tiempo espacio de su auténtico engaño en la *desfigura*. No ya espacio de su figura constante y fiel, puro reflejo de sí mismo, casi-presencia en su adecuación, sino de su derrota por re-presentación.

Decía, hace un instante, que no sólo hay complacencia del sujeto en el despilfarro lingüístico. Antes bien, lo que se produce es un repudio de sí mismo en imagen. Aunque, ¿por qué repudio, si lo producido lingüísticamente se supone ser aquello que el sujeto *quería* decir, expresión de lo deseable no engañoso? Porque lo que teóricamente se desea, se quiere (la feminidad a través de todas las mujeres en Don Juan, ese pensamiento huidizo y fragmentado en Artaud), aparece, precisa-

14. Vid., del autor, «Sedució i estètica», en este mismo volumen.

mente por el decir, *con toda la mediocridad de lo que debiendo ser presentado sólo pudo representarse*.

Con palabras de Descombes: «...puesto que [el objeto deseable] no puede ser representado sino por lo que es: una cosa que no es *presentable*, que sólo es *re-presentable*. El objeto cuya definición es la de estar ausente es siempre re-presentado como lo no presentable, lo *asqueroso*».<sup>15</sup> Eso que sólo puede definirse por su ausencia es lo que parece hacer acto de presencia en el *Don Juan*, desengañando instantáneamente al personaje. Y esa aparición, posible únicamente en el campo de la ficción, novelística o dramática, es el recurso para hacer más ostensible y aparatoso aún la caída de Don Juan en el representar (Doña Inés).

Lo que ignoro es si el adjetivo que siempre y mejor se aviene con la representación en el decir —un decir exacerbado en ciertas formas de retoricidad— es el de «asqueroso» o repugnante, disgustante: *dégoûtant*. Pero lo que sí es cierto es que tal sentimiento viene a ser como la reversión exacta de un sentimiento opuesto que le precede: sentimiento de deseo que el sujeto experimenta hacia aquello por decir (presentar), y que una vez dicho (representado) se expondrá ante él como indeseable. En el acto lingüístico, en definitiva, el sujeto es el primero en atemorizarse frente al deseo que siente por lo que paradójicamente le ha de resultar no deseado: «*Il prend en horreur l'appétit qu'il a pour ce qui lui est abominable*»,<sup>16</sup> se horroriza de su apetito por lo que le resulta abominable.

Por eso, y con intención o sin ella por parte de ese sujeto que así se constituye en el decir, todo discurso es por definición *superfluo en su falsedad*. No hay —según decía más arriba— lo incierto o no verdadero de un discurso retORIZANTE que aspiraría sólo a convencer (opuesto, por ello, al discursar «cierto» que pretende demostrar).

Así, en Platón (*Gorgias*/462d-465b), la retórica es para el alma lo que la cocina es para el cuerpo, y se constituye, al igual que la sofística y los adornos corporales con el vestir y los afeites, en el fantasma o simulacro de la justicia, parte de la política. De este modo, hay una palabra «justa» (en el espacio de lo real) y una palabra «injusta» (espacio de la ficción parasitaria y envenenadora de la realidad): la retoricidad, opuesta al «arte» de la justicia por el hecho de ser simple rutina apuntando a un placer...

Y sin embargo, lo único que encontramos de verdadero (real, «justo») en la palabra es precisamente lo que en ella es —del sujeto que la profiere y del mundo— sistemáticamente silenciado, y por esa misma razón *presente por su relativa o total ausencia*. Es aquí donde el decir cobra, más allá de su función referencial-sígnica, un carácter sintomático. Aquel que discursa *se dice* en negativo o por su reverso: expone, de sí, la falsedad como defensa. De ahí que en el psicoanálisis advierta Lacan la necesidad que tiene el analista de hacerse *siempre* la misma pregunta acerca del analizando: «*¿Qué ha podido inventar aún como defensa?*».<sup>17</sup> Y esa invención, inconsciente como tal invención —asumido el auto-engaño como real y justo— es lo que impulsa a Freud a creer que el analista ha dado en el clavo cuando

15. *Ob. cit.*, p. 64.

16. Vincent Descombes. *ibid.*

17. *Le Séminaire*, t. 1, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, 1975, p. 40.

el paciente se desliza con un «en eso nunca había pensado».<sup>18</sup> Lo nunca pensado es lo que siendo conocido por el sujeto éste se niega a re-conocer.

Sin la defensa del discursar, lo real y verdadero, experimentado por el sujeto como engañoso, le impondría instantáneo el desengaño. Es ese desengaño total (y por eso liberador), que el paciente trata de diferir al no referirlo, lo que se *presenta* al final del tratamiento psicoanalítico.

## X

En este contexto, solemos considerar abiertamente retórico aquel discurso donde una vía que llamaremos secundaria se ofrece, más o menos explícita, intencionadamente o no, como *promesa* de un sentido «real» al margen o por debajo de un sentido primero que podemos tomar por usual. Este sentido secundario es entonces tan falso y ocultador (*defensivo*) del sujeto como el primero. La diferencia consiste en que tal duplicación de vías, produciendo en el oyente un *efecto* como de grosor o de profundidad semántica, se ampara de él más fácilmente, colmando entonces con este aporte el *defecto*,<sup>19</sup> es decir: su insignificancia entendida como carencia.

Ahora bien, ¿carencia de qué?: De lo real con sentido en un sujeto dicente a la defensiva, resistente a este mismo decir con el que se oculta, soslayando con ello su insignificante realidad.<sup>20</sup>

Digamos aún, en otras palabras, que por un extremo hay el discursar retórico, «cocina del alma» por la que el sujeto hablante se desvía y se pierde, dando así a luz su consentida falsedad; un discursar que exige de quien escucha su propio aporte de sentido para llenar el vacío del que está hecho (su *defecto*) tras una riqueza semántica que es sólo su *efecto* superficial. Hay por otro extremo, en cambio, el discursar científico de lo cierto o «justo» demostrable, donde se nos ofrece lo decible del mundo y del sujeto con el disimulo de su función representativa (función tras la cual debería hallarse lo real indecible); intento de mostrar, pues, que todo en este decir es presencia, *mundo*, no lenguaje.

Anverso y reverso de la misma retórica en una acepción mucho más amplia, aquí, que la utilizada por los tratadistas clásicos, para los cuales resulta retórico sólo aquello que habiéndose podido decir *directamente* ha sido dicho de modo indirecto o desviado, incierto pero persuasivo.

¿Pero dónde empieza y dónde acaba la indirección o el desvío —modo indirecto de decir—, si todo lenguaje es ya por definición vía desviante para su objeto, derrota del sujeto que con el decir elude lo real aludiendo *justamente* a su imprementabilidad?

No es extraño que en el esfuerzo realizado por Artaud al intentar «decir» ante su auditorio en la Sorbona lo que de hecho es indecible en su pensar, la derrota (per-

18. «La negación», *O. C.*, v. VIII, p. 2886.

19. Vid., mi *(D)efecto de la pintura*, Barcelona, 1985.

20. Procediendo al juego de palabras, a menudo tan esclarecedor, cabe llamar la atención sobre un hecho, a saber: que lo real con sentido es una carencia del sujeto en la exacta medida en que no es *con-sentido*, y por ello reprimido en el discurso que es la ocultación de ese real.

sonal, por exceso retórico en el lenguaje) provenga de que al hincharse semánticamente su discurso ese aumento de volumen producía un vacío por otro lado, empujando así al oyente a llenarlo con su propio temor o con la incredulidad traducida en sorna. Lo que exige un dominio (de cualquier modo imposible) en el decir no son tanto los mecanismos habituales de la retórica —tropos, figuras, metáfora, metonimia, etc.— cuanto el hueco, ese *(d)efecto* que el discurso que se quiere convincente crea siempre en el destinatario, y que él colma con su aporte. Ese aporte es de modo general, y simplificando, lo que llamamos connotación.

Perfectamente lógico, entonces, que Artaud, consciente de que *todo* el lenguaje es re-presentación —y por tanto falsedad— pretendiera ofrecer al público de su charla «la experiencia misma, *la peste misma*, para aterrorizarlos y despertarlos»,<sup>21</sup> sin caer en la cuenta de que tal experiencia no es más que la caída del lenguaje representativo en otro modo de representación.<sup>22</sup> Artaud verifica, con la inesperada reacción de su auditorio, lo indeseable (impresentable) en el decir de su deseo.

Concluamos, aunque sólo provisionalmente, diciendo que:

1. No hay —como advierte el título— un lenguaje retórico; lo que hay es la retórica del lenguaje. El estudio de la retoricidad es el estudio del lenguaje, y el estudio del lenguaje pasa por el de su retoricidad.

2. No hay una *verdad* del discurso fuera de él. Lo verdadero del discursar está en su misma consistencia de falsedad y de fingimiento resistiéndose a lo real (de un sujeto) que así queda diferido o relegado.

3. Imposibilidad de decir nada que no sea, por el propio acto lingüístico, lo no deseado e impresentable, donde sin embargo el sujeto se re-conoce sin conocerse en su realidad.

4. Paradoja final de una circularidad en la que lo real supuestamente deseado se desrealiza recreado en el lenguaje, impresentable por el decir. Este decir, entonces, cumple a pesar de todo su función de ocultación y de resguardo, haciendo *en el fondo* inconsciente, y con el objeto del deseo, un indeseado que se reprime: impulsando con ello el discursar como defensa.

No es extraño que en el delirio del narcisismo —que no es más que un delirio del sujeto hablante por un lenguaje que no llega a aceptar en su calidad de representación— Jean Genet desee, en una figura de la aniquilación total, ingerir el Universo después de ingerirse a sí mismo:

«...deseo de tragarme a mí mismo dando la vuelta a mi boca desmesuradamente abierta por encima de mi cabeza, hacer que entre en ella todo mi cuerpo, y el Universo después, y no ser más que una bola de cosa comida que poco a poco se irá aniquilando: es mi manera de ver el fin del mundo»,<sup>23</sup>

21. Anaïs Nin, *Ob. cit.*, p. 278. La cursiva es mía.

22. Lo que sí ve Artaud, en cambio, es que este otro modo es quizá el único capaz de producir en el destinatario, y por representación, el efecto de lo real presente. Pero este es también otro tema.

23. *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, 1976, p. 43. ¿Pero es este deseo un deseo de «el fin del mundo»? Sólo en el bien entendido que un tal final sea al cabo la única posibilidad de ser. «*Et n'être plus qu'une...*» («y no ser más que una...») es también, fonéticamente, la absoluta urgencia de *naître*, nacer en este final como una bola, cosa cerrada en sí misma, paquete alimenticio que el tiempo anulará.

Este fin del mundo por autofagia a partir de un alguien que hablando (exteriorizándose) se *interioriza* físicamente, se devora, es tal vez el principio imposible de un lenguaje no representativo, presentativo y no retórico, y al mismo tiempo su final.

También en la mediocre película-«documento» de François Reichenbach, *U.S.A., sex o'clock*, asistimos un instante al espectáculo del contorsionista practicando la felación con el propio sexo: culminación de lo real narcisista e imposibilidad de acceder a una palabra presentativa y no *preservativa* en el representar; imposibilidad de un discurso que no distancie ni desvíe lo real como *(d)efecto*, carencia, del decir.

Paradójica metáfora de la imposible no retoricidad en el lenguaje.

1984

*Pere Salabert*  
*Professor del Departament*  
*d'Història de l'Art (U. B.)*